Sonidos para una resistencia: monjas, música y poder en Córdoba del Tucumán (siglo XVIII)[1]

Sounds for a Resistance: Nuns, Music and Power in Córdoba del Tucumán (18th Century)

Sons para uma resistência: freiras, música e poder em Córdoba del Tucumán (século XVIII)

DOI:

Recibido: 1.º de septiembre del 2024 • Aprobado: 20 de febrero del 2025

Clarisa Pedrotti[2]

Universidad Nacional de Córdoba

clarisa.pedrotti@unc.edu.ar • https://orcid.org/0000-0002-0353-1662

Resumen

En este trabajo presento algunas consideraciones en torno a la práctica musical en un convento femenino de Córdoba del Tucumán, a principios del siglo XVIII, a partir de un escandaloso acontecimiento que tuvo lugar entre las carmelitas y su obispo. ¿Qué rol cumplía la música en la vida de las claustradas? ¿Quiénes decidían cómo y qué se cantaba? ¿Fue la naturaleza del canto el origen de tan intensa controversia entre las descalzas y la autoridad obispal? Apelando a la documentación de archivo disponible, pretendo revisar las prácticas musicales asociadas a la liturgia y la particular relación entre el poder patriarcal, ejercido por el obispo y su consejo, y las estrategias de resistencia adoptadas por las claustradas en una pequeña ciudad de los confines del orbe colonial americano.

Palabras clave: música, monasterios femeninos, campanas, siglo XVIII, Córdoba del Tucumán

1 El caso que analizaré en este trabajo profundiza en el campo de los estudios realizados en el marco de mi tesis doctoral, "La música religiosa en Córdoba del Tucumán durante la época colonial (1699-1840)", defendida en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, y que se publicó como *Pobres, negros y esclavos: música religiosa en Córdoba del Tucumán (1699-1840)* (Brujas, 2017).

2 Doctora en Artes por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Docente e investigadora en la misma casa de estudios. Integra el Grupo de Musicología Histórica Córdoba (GMH-UNC) dirigido por Leonardo Waisman y Marisa Restiffo. Participa activamente de la Asociación Argentina de Investigadores de Historia y de la Asociación Argentina de Musicología.

Abstract

In this paper I present some considerations about the musical practice in a female cloister in Córdoba del Tucumán in the early eighteenth century based on a scandalous event that took place between the Carmelites and their bishop: What role did music play in the life of the cloistered nuns? Who decided how and what was sung? Was the nature of singing the beginning of such an intense controversy between the discalced nuns and the bishop's authority? By appealing to the available archival documentation, I intend to review the musical practices associated with the liturgy, the particular relationship between the patriarchal power exercised by the bishop and his council, and the strategies of resistance wielded by the cloistered women in a small town on the fringes of the American colonial orb.

Keywords: music, femenine cloisters, bells, 18th century, Córdoba del Tucumán

Resumo

Neste trabalho apresento algumas considerações sobre a prática musical em um convento feminino de Córdoba del Tucumán, no começo do século XVIII, a partir de um acontecimento escandaloso ocorrido entre as carmelitas e seu bispo. Qual o papel da música na vida das freiras de clausura? Quem decidiu o como e o que seria cantado? Foi a natureza do canto a origem de uma controvérsia tão intensa entre as freiras descalças e a autoridade episcopal? Apelando à documentação de arquivo disponível, pretendo revisar as práticas musicais associadas à liturgia e a relação particular entre o poder patriarcal, exercido pelo bispo e seu conselho, e as estratégias de resistência adotadas pelas freiras de clausura em uma pequena cidade dos confins do mundo colonial americano.

Palavras-chave: música, mosteiros femininos, sinos, século XVIII, Córdoba del Tucumán

Introducción

y que no solo ha de visitar cada año sino saber lo que hacen cada día.

SANTA TERESA DE JESÚS, *Modo de visitar los conventos*, 1576

Don Juan de Tejeda Miraval, vecino feudatario de Córdoba, fundó el 7 de mayo de 1628 el segundo cenobio femenino de la ciudad para las monjas carmelitas descalzas dedicado a san José. En las actas correspondientes a la fundación quedaba establecido que era necesario que las monjas dispusieran de un órgano y aprendieran el canto de órgano[3] con el fin de solemnizar con el debido decoro sus fiestas

3 Canto de órgano: "Es aquel cuyas composiciones, notas o puntos tienen diferente figura, y desigual medida de tiempo. Llámase también música figurada". Real Academia Española, *Diccionario de la*

principales. Sin embargo, la regla del Carmelo reformado[4] prohíbe el uso de la polifonía y solo permite el *canto de tono*, en referencia al canto llano. Ante esta situación, el obispo Tomás de Torres, en tiempos de la fundación, suspendió la decisión acerca del tipo de canto permitido hasta tanto se expidiera la autoridad papal, decisión que nunca llegó a establecerse. La práctica musical dentro del convento, en especial en las celebraciones festivas, se organizaba, consuetudinariamente, en función de la solicitud de músicos externos, conjuntos de esclavos afrodescendientes entrenados en la ejecución de instrumentos, como ocurría desde mediados del siglo XVII en las instituciones religiosas de la ciudad mediterránea[5].

En diciembre de 1733, más de cien años después de acaecida la fundación y habiendo transcurrido la vida común en el claustro, el por entonces obispo del Tucumán, fray José Antonio Gutiérrez de Zeballos, realizó una visita al monasterio de San José y se mostró altamente sorprendido por las innumerables faltas al orden que halló en el cenobio[6]. Entre otras cuestiones atinentes a la vida conventual, el prelado prohibió con gran determinación la presencia de músicos "negros y mulatos"[7] en las fiestas principales de la casa y obligó a las claustradas a realizar el canto ellas mismas, "con pausa y voz baja"[8], dando cuenta así de su condición y con arreglo a la letra de su propia regla. Luego de unos meses, y después de haber analizado las prohibiciones, la priora y sus hermanas decidieron enfrentar a la

lengua castellana, t. 2, *Que contiene la letra C* (Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1729), 125. Se refiere a lo que conocemos como polifonía, música polifónica o canto polifónico, es decir, con participación de varias líneas vocales diferentes y opuesto al canto llano.

4 Carmelitas Descalzas, *Regla primitiva y constituciones de las Monjas Descalças de la Orden de Nuestra Señora la Virgen María del Monte Carmelo* (Poitiers: Imprenta de Henri Oudin, 1888), 130-131.

5 Pedrotti, *Pobres.*

6 "Testimonio de Autos de Visita del Monasterio de San José de Córdoba del Tucumán", Córdoba, 1733-1734, AAC, MSJ, leg. 57 (las siglas de los nombres de archivos y de sus agrupaciones documentales se desglosan en la bibliografía); Gabriela Braccio, "Un inaudito atrevimiento", *Revista Andina* 12, núm. 2 (1998); Gabriela Braccio, "Una gavilla indisoluble: las teresas en Córdoba (siglo XVIII)", en *Colonia y siglo XIX*, t. 1 de *Historia de las mujeres en la Argentina*, dir. por Fernanda Gil Lozano *et al.* (Taurus, 2000); Cayetano Bruno, *Historia de la Iglesia en la Argentina*, vol. 4, *1685-1740* (Don Bosco, 1966); Ana Mónica González Fasani, "Autonomía capitular o intervención episcopal: el Carmelo cordobés en las primeras décadas revolucionarias", en *Definir al otro: el Río de la Plata en tiempos de cambio (1776-1820)*, comp. por Marcela Viviana Tejerina (Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2012); Ana Mónica González Fasani, "Religión y sociedad: las carmelitas de Córdoba del Tucumán en el periodo hispánico (1628-1820)" (tesis de doctorado, Universidad del Salvador, 2015).

7 "Testimonio", AAC, MSJ, leg. 57, p. 6. En todas las citas de documentos originales se han normalizado la ortografía y el uso de signos de puntuación para una mejor comprensión.

8 "Testimonio", AAC, MSJ, leg. 57, p. 24.

autoridad obispal y negarse rotundamente a cumplir lo solicitado. Este desacato ocasionó una serie de situaciones que fueron escalando con virulencia y exaltaron la pacífica vida cotidiana de los vecinos y habitantes de la pequeña ciudad.

A partir del alborotado acontecimiento entre las carmelitas y la autoridad obispal, me propongo, por un lado, poner en cuestión aspectos de la práctica del canto y la música en los espacios de la clausura religiosa femenina que sirven como excusa para analizar la conflictiva relación entre el poder dominante, ejercido por el obispo y su consejo, y las estrategias de resistencia adoptadas por las claustradas. En este punto, me detendré en la posibilidad de entender la voz, y su expresión en el canto religioso, como una manifestación del cuerpo femenino junto con otros elementos que se hacen presentes en el universo sonoro de la ciudad colonial. El reconocimiento y análisis de los componentes del paisaje sonoro[9] permitirá reconstruir algunas de estas estrategias que posibilitaron a las monjas organizar la protesta y hacer pública, aun en el aislamiento impuesto por la clausura, una situación escandalosamente injusta.

Por otro lado, la reducción de la escala de observación a una situación puntual servirá como rendija por la cual asomarnos sigilosamente y atisbar, en palabras de Giovanni Levi, los "intersticios de las reglas imprecisas y contradictorias de una sociedad solo aparentemente estructurada en instituciones rígidas"[10]. Además, la situación analizada acercará elementos que permitan profundizar en el universo de representaciones e imaginarios acerca de las condiciones de vida conventual femenina en una sociedad altamente estratificada como la cordobesa a principios del siglo XVIII.

El principal insumo que utilizaremos para este trabajo es el auto de la visita[11] practicada por el obispo Gutiérrez de Zeballos a las monjas carmelitas. Las visitas, estipuladas en la regla teresiana, se realizaban con el objetivo preciso de vigilar la observancia que las reclusas hacían de las constituciones e indicaciones para la vida comunitaria. El auto, con la presentación de la visita, las respuestas de las monjas entrevistadas y los sucesos posteriores a las ordenanzas del obispo, será

9 Reinhardt Strohm, *Music in Late Medieval Bruges* (Clarendon, 1990); Tim Carter, "El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana", en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, ed. por Andrea Bombi *et al.* (Universidad de Valencia, 2005). Entendemos por paisaje sonoro toda la dimensión de los elementos sonoros, además de los aspectos puramente musicales, que puede reconstruirse a partir de la evidencia documental en espacios urbanos del pasado.

10 Giovanni Levi, *La herencia inmaterial: la historia de un exorcista piamontés del siglo XVII* (Nerea, 1990), 139.

11 "Testimonio", AAC, MSJ, leg. 57.

cotejado con la regla del Carmelo reformado, con disposiciones sobre el modo de realizar las inspecciones que proponía la santa avilense y con bibliografía acerca de las costumbres particulares de la casa teresiana.

Los monasterios femeninos en el universo colonial americano

De acuerdo con las apreciaciones que tanto Asunción Lavrin como Rosalva Loreto López[12] han realizado en relación con la presencia de los conventos en los espacios urbanos coloniales, retomamos el carácter distintivo y de realce que estas edificaciones les imprimieron en la medida en que permitieron una organización espacial de los miembros de sociedades estratificadas como las que habitaron las urbes del Antiguo Régimen. Las trazas y tramas urbanas funcionaban regulando a la comunidad a partir de la sujeción a un espacio diseñado con base en criterios de jerarquía y posición en el entramado social. Coincidimos con Loreto López cuando afirma lo siguiente:

> Los monasterios de mujeres se pueden caracterizar como un fenómeno netamente urbano. A partir del Concilio de Trento (1545-1563), se planteó la conveniencia, y política, de que los monasterios de monjas estuvieran dentro de las ciudades. Desde su estructura material hasta sus funciones espirituales, los conventos de religiosas respondieron a las características y necesidades urbanas. Con su mismo emplazamiento contribuyeron a formar parte de los puntos de orientación y a definir la estructura citadina. A partir de sus iglesias como puntos referenciales, de sus porterías y plazuelas como centros de convivencia, se determinaron algunos de los factores que generaron ciertos modelos de sociabilidad. Además, al otorgar la nominación de las calles que los delimitaban, los monasterios contribuyeron de manera notable al crecimiento y especificidad de la toponimia urbana.[13]

Adentrándonos en los propósitos de la vida monacal en cuanto institución que promueve la organización de varones o mujeres con fines devocionales, estamos

12 Asunción Lavrin, *Las esposas de Cristo: la vida conventual en la Nueva España* (FCE, 2016); Rosalva Loreto López, "Los conventos femeninos y la civilidad urbana en la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII" (tesis de doctorado, El Colegio de México, 1995).

13 Loreto López, "Los conventos", 8-9.

de acuerdo con Asunción Lavrin en que el convento se transformaba para las mujeres en un "puerto seguro" a resguardo de las tentaciones terrenales, en el cual los votos realizados —pobreza, castidad, obediencia y clausura— se convertían en las "anclas para retener a las monjas en sus tranquilas aguas"[14].

En el mismo sentido, la autora entiende los conventos femeninos como *sujetos históricos* que permiten comprender y dimensionar lo que ella llama *la experiencia total de ser monja*[15]. Esta se iniciaba con el periodo del noviciado, en el cual se pretendía extrañar a las jóvenes postulantes del mundo habitado en el pasado a través de distintas formas del disciplinamiento físico y espiritual. Especialmente se hacía hincapié en alcanzar el control de los sentimientos, emociones y deseos y en ejercitar en las novicias una voluntad férrea que hiciera posible sostenerlo. Estas acciones disciplinadoras funcionaban al mismo tiempo como ordenadoras de la vida conventual, estableciendo una rutina de oración y trabajo para las mujeres claustradas que garantizaba la consecución de sus fines como institución. Como bien lo expresa Alejandra Araya Espinoza, "los sentidos, lo sensual, tenía que ser controlado, disciplinado para que el cuerpo permaneciera casto y puro […]. El cuerpo femenino era una frontera entre el bien y el mal, que bien puede explicar esa exigencia de oración y de retiro para la salvación del mundo, que se exige a las monjas en tanto mujeres vírgenes consagradas a Dios"[16].

En referencia a las formas de comunicación y de expresión sonora reguladas en el marco de la vida conventual femenina, Clara Bejarano afirma que "la oralidad se interpreta como un placer, una necesidad humana de carácter biológico que es preciso restringir para completar la disciplina, la negación de los impulsos, la dominación de las debilidades humanas"[17]. La mujer debe guardar, en el ámbito conventual, una actitud sumisa que, en este caso, es representada por la pasividad del silencio frente a la actividad de la palabra, reservada en su máxima expresión a la condición masculina.

Los espacios monacales femeninos constituyeron, a su vez, lo que Lavrin entiende como "las únicas instituciones de género que permitieron a las mujeres

14 Lavrin, *Las esposas*, 94.

15 Lavrin, 14.

16 Alejandra Araya Espinoza, "La pureza y la carne: el cuerpo de las mujeres en el imaginario político de la sociedad colonial", *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 8, núm. 1 (2004): 73.

17 Clara Bejarano Pellicer, "'A campana tañida': la percusión en el paisaje sonoro en la vida conventual femenina española de los siglos XVII y XVIII", *Hispania Sacra* 73, núm. 148 (2021): 485.

llevar una vida casi independiente en espacios exclusivos creados para ellas"[18]. Se conformaban así comunidades integradas y regidas por mujeres, bajo la figura de la abadesa, que permitían a sus integrantes desarrollar una serie de aptitudes y conducir sus propias existencias. Fueron de capital importancia, también, las interacciones —pacíficas o controvertidas— que se tramaron con los consejeros espirituales, la jerarquía eclesiástica y entre ellas mismas.

En cuanto a las acciones llevadas a cabo para disciplinar el cuerpo y el espíritu, la práctica musical tuvo un rol particular, puesto que la audición, así como la entonación de la polifonía en los conventos femeninos, siempre resultó una instancia de complejo tratamiento, una vez que su sonoridad podía excitar los sentidos. Elementos relacionados con el goce quedaban absolutamente prohibidos en espacios conventuales, máxime durante el entrenamiento de una aspirante al velo.

La práctica musical en los conventos femeninos durante el Antiguo Régimen

De manera consuetudinaria, la práctica musical en las instituciones religiosas durante el Antiguo Régimen se desarrollaba con el fin de solemnizar las celebraciones ordinarias y extraordinarias[19] en las que se organizaba la vida conventual. El canto con texto sagrado en latín se empleaba en el oficio divino —momentos de oración comunitaria distribuidos a lo largo del día y que se alternaban con los periodos de trabajo, alimentación y descanso— y en la misa.

En un estudio sobre la actividad musical de los conventos femeninos de Granada, María Julieta Vega concluye:

> La organización interna de la música era similar en casi todos los conventos estudiados. Excepto en el Carmen Descalzo, todas las religiosas de velo y coro tenían obligación de cantar. Una de ellas ostentaba, por sus conocimientos musicales y sus condiciones vocales, el cargo que podríamos llamar de directora de coro. En cada comunidad recibía distinto nombre: en las Carmelitas Calzadas y la Encarnación era simplemente la cantora. En otros casos se la llama correctora de canto o

18 Lavrin, *Las esposas*, 11.

19 Ascensión Mazuela-Anguita, "Música conventual para ceremonias urbanas del mundo hispánico a inicios de la Edad Moderna", *Hoquet* 20, núm. 10 (2022).

> vicaria. Su misión, además de velar por la digna ejecución del canto, consistía en cuidar el archivo musical y preparar el repertorio adecuado a cada celebración.[20]

En las comunidades femeninas existían los oficios de cantora y organista, que se les asignaban a las integrantes que tuvieran aptitudes y entrenamiento para desempeñarlos. La monja cantora era la encargada de enseñar la entonación de las oraciones a sus hermanas, así como de iniciar el canto y guiarlo durante las distintas celebraciones cultuales. Pilar Ramos López, en su análisis sobre la concepción de la práctica musical femenina en dos tratados del siglo XVI, señala la "costumbre de que las niñas y jóvenes aprendieran música para evitarse la dote de entrada a los conventos o, al menos, reducirla"[21]. Esta costumbre se extendió tanto en Europa como en América. Marisa Restiffo, en referencia a las dominicas de la ciudad de Córdoba, Argentina, presenta un profundo y detallado estudio sobre las estrategias particulares que las aspirantes a ingresar a las comunidades femeninas, y también las que ya habían hecho su ingreso, empleaban para alcanzar roles de poder en la estructura de gobierno del monasterio a partir de su posición como cantoras[22]. En los casos en que las comunidades no contaran con suficientes recursos, el oficio de cantora y el de organista podían recaer en la misma persona.

El estilo de canto utilizado en las celebraciones religiosas podía ser, a grandes rasgos, de dos tipos: canto llano y polifonía o, como suele llamarse en la tradición española, canto de órgano. El canto llano, constitutivo del repertorio oficial de la Iglesia católica, consistía en la entonación comunitaria de una sola línea melódica con texto en latín cuya sonoridad se ha caracterizado como vacía, plana, solemne, impersonal, apta para lo colectivo y despojada de cualquier expresión subjetiva que buscara excitar los sentidos. En cambio, la polifonía se constituye en una superposición de líneas melódicas con texto en latín, en un canto a varias voces y por ende con una mayor riqueza expresiva que da por resultado una sonoridad más diversa y atractiva.

Varias de las reglas que ordenaron la vida en los conventos femeninos prohibieron la entonación polifónica en sus inicios, interdicción que requirió un

20 María Julieta Vega García-Ferrer, *La música en los conventos femeninos de clausura en Granada* (Universidad de Granada, 2005), 302.

21 Pilar Ramos López, "Tradiciones y traducciones: la práctica musical femenina en *De institutione feminae christianae* (1524), de Juan Luis Vives", *Cuadernos del Cemyr* 23 (2015): 93.

22 Marisa Restiffo, "De la música al poder: los oficios musicales como estrategia de ascenso político en el monasterio de Santa Catalina de Sena (Córdoba, siglo XVIII)", *Revista Argentina de Musicología* 19 (2018).

sinnúmero de maniobras por parte de visitadores y confesores para controlar su cumplimiento. Este canto, con sus adaptaciones, fue permitiéndose paulatinamente en las comunidades religiosas femeninas. Por otra parte, gradualmente se le fueron añadiendo instrumentos, lo que exigió la presencia de intérpretes instrumentales que, por inveterada costumbre, eran externos a la institución y se contrataban para situaciones específicas.

Monjas, música y poder: el Carmelo de Córdoba del Tucumán

Córdoba, como parte del obispado del Tucumán, fue fundada el 6 de julio de 1573 por don Jerónimo Luis de Cabrera, a orillas del río Suquía. Como correspondía a las nuevas poblaciones instituidas en tierra de Indias, se distribuyeron los distintos solares entre los miembros de la hueste del fundador y sus familias, primeros vecinos feudatarios de la ciudad. Además, algunos de los terrenos fueron entregados a las órdenes religiosas y se reservó un sitio para la iglesia matriz, espacio en el cual en 1699 se asentó la catedral del obispado, que se trasladó desde Santiago del Estero. A partir de las primeras décadas del 1600, Córdoba fue una ciudad destacada a nivel cultural por haberse establecido allí la sede de la primera universidad del actual territorio argentino y por contar con una élite cuyos miembros, en gran medida, se dedicaban a la cría y el comercio mular que abastecía un sector importante del mercado de Potosí[23]. De este modo se constituyó un sistema de vida en una comunidad muy apegada a las devociones religiosas y cuyos miembros se afanaron en conservar y reproducir las situaciones de preeminencia que distinguían a los estamentos sociales.

El monasterio de San José fue la segunda institución religiosa femenina establecida en Córdoba. El fundador, vecino feudatario, pertenecía a la más noble estirpe que habitaba la ciudad, hijo de don Tristán de Tejeda, miembro destacado de la hueste colonizadora, y de doña Leonor Mejía Miraval, y hermano de doña Leonor de Tejeda, fundadora del monasterio de Santa Catalina, primero del actual territorio argentino. Un hecho familiar de particular relevancia[24] decidió a Tejeda

23 Pedrotti, *Pobres*, 38.

24 Escapa a la extensión y a los objetivos de este artículo la descripción del hecho: la enfermedad de una de las hijas de Juan de Tejeda, que fue sanada, "milagrosamente", luego del ruego de intercesión a la santa avilense.

a fundar un convento de carmelitas bajo la advocación de san José, regido por las constituciones de la santa avilense. El promotor entregó a la nueva fundación todos sus bienes y sus esclavos, como también el patrimonio de sus propias hijas, que superaba los treinta mil pesos, a manera de dote[25]. Siguiendo las disposiciones de la regla carmelita, las reclusas deberían vestir el hábito impuesto por la reformadora de la orden. Tejeda instituyó a sus dos hijas como fundadoras perpetuas e indicó, expresamente, que fueran las primeras prioras de la institución, una después de la otra[26].

Comprometido con sostener la piedad que debía reinar en un ámbito monástico, el fundador dejó las siguientes instrucciones:

> Es condición que en el altar mayor de la iglesia del dicho monasterio se ha de poner un retablo del bienaventurado san José y de la bienaventurada santa Teresa de Jesús, perpetuamente los días de sus fiestas se han de celebrar con mucha solemnidad, con vísperas, misa y sermón y para que mejor celebren las dichas fiestas y las demás principales del año y los santos sacrificios se ofrezcan con toda solemnidad, *es condición que las dichas monjas han de aprender a cantar canto de órgano*.[27]

Entendemos así que, desde los comienzos de la vida conventual en la casa carmelita, se expresaba el acuerdo sobre la necesidad de que las monjas aprendieran canto de órgano, lo que implica, como ya se mencionó, el desarrollo de destrezas musicales que se adquieren con la práctica y el entrenamiento en conjunto.

En sentido opuesto a lo establecido por su fundador, la regla y las constituciones de santa Teresa prescriben: "*El canto nunca será de nota, sino de tono, las voces iguales*; pero en normalmente todo se dice en voz baja"[28], por lo que Tomás de Torres, el obispo encargado, dejó en suspenso la cuestión que se refería al tipo de canto permitido hasta que se pudiera realizar una consulta a la silla papal. En tanto llegara una respuesta, el prelado ordenó: "No se cante

25 "Ítem asimismo señalo el patrimonio paterno y materno de las dichas dos mis hijas, doña Alexandra y doña María de Texeda, que por lo menos mediante el favor de Dios será en más cantidad de treinta mil pesos entrambas por la parte de la que perseverare y profesare en el dicho monasterio". Acta de Fundación del Convento de Carmelitas (copia de 1793), AMSJ, f. 3 v., transcripción de Alejandra Bustos Posse.

26 Pedrotti, *Pobres*.

27 "Historia de este monasterio de Santa Teresa", Córdoba, 1637, ACC, MSJ, leg. 59, p. 10, énfasis añadido.

28 Carmelitas Descalzas, *Regla*, 130-131, énfasis añadido.

canto de órgano por las dichas monjas; *aunque bien permite que se celebren las dichas fiestas con canto de órgano por cantores clérigos o religiosos*"[29]. Tal como podremos ver, las disposiciones de Torres en los inicios no fueron seguidas por las carmelitas, por lo menos en lo que a la evidencia documental del siglo XVIII concierne. La música que se ejecutó en el monasterio femenino, sobre todo durante las celebraciones especiales, no fue, en ningún sentido, realizada por sacerdotes o, al menos, no exclusivamente por ellos, y la visita de Zeballos dejó esta situación al descubierto.

Desde mediados del siglo XVII, en las instituciones religiosas de la ciudad de Córdoba del Tucumán, era frecuente la contratación de músicos externos encargados de la ejecución de instrumentos como el bajón y el violín, además de la cantora y la organista. Como expresamente refieren los documentos, los padres de la Compañía de Jesús prestaban su conjunto de músicos para solemnizar con decencia y decoro las celebraciones religiosas festivas de las carmelitas. Por entonces, la ciudad de Córdoba contaba con tres conjuntos de músicos que se organizaban de manera cooperativa en una red de préstamos e intercambios constituida entre instituciones eclesiásticas. Estos conjuntos estaban conformados por esclavos varones, afrodescendientes, miembros de castas, entrenados para el oficio musical por los sacerdotes o por su transmisión entre ellos mismos. Además del conjunto asentado en el convento de los jesuitas, también los mercedarios y el monasterio de Santa Catalina de Sena poseían su grupo de esclavos músicos[30].

En el expediente referido a la visita y sus derivaciones posteriores[31] constan las respuestas de las monjas a las extensas entrevistas de Zeballos, en lo que se torna un excelente testimonio para adentrarnos en las características particulares de la vida cotidiana en el monasterio, así como del lugar que la música tenía en el desarrollo de las actividades conventuales. Entre las inquiridas, estaba sor Mariana de los Ángeles:

> Monja de velo negro, de sesenta y seis años de edad y cincuenta de hábito, declaró que en el monasterio había dieciocho monjas de velo negro y dos de velo blanco, además de seis donadas, habiendo todas entrado con licencia del obispo. Del mismo modo habían entrado las niñas seglares, quienes eran mayormente pobres y huérfanas, no estando segura [de] si sumaban diez o doce. Así también declaró

29 Acta de Fundación, AMSJ, f. 12 r., énfasis añadido.

30 Pedrotti, *Pobres*, 91-102.

31 "Testimonio", AAC, MSJ, leg. 57.

> que le parecía que las esclavas eran seis y estaban aplicadas al servicio de algunas monjas particulares […] en tanto que las criadas libres sumaban cinco o seis.[32]

En relación con el canto de órgano y el uso de instrumentos, la madre Mariana aclaró:

> En todo se cumple con la regla cantando las misas las mismas religiosas los días de constitución menos los de nuestra Señora del Carmen, Santa Teresa y San José que las han cantado siempre *los músicos de afuera como son los negros y mulatos de la Compañía*.[33]

Ante tamaña afirmación, el obispo Zeballos, conociendo las indicaciones de su antecesor referidas al canto y observando con absoluta sorpresa esta situación irregular, ordenó:

> Por cuanto hemos hallado la costumbre de que en las fiestas de primera clase de Nuestra Señora del Carmen y de nuestra Santa Madre se han cantado las misas por *músicos negros y mulatos con arpas y otros instrumentos*, aunque haya tenido esto su principio desde la fundación porque puesta por el fundador la condición de que las religiosas tuviesen órgano y aprendiesen el canto de órgano para más bien celebrar las dichas festividades y culto divino, se le negó por el ilustrísimo señor don fray Tomás de Torres, mandándole que sobre ello ocurriese a la silla apostólica aunque permitiendo que en las referidas festividades se pudiesen cantar las misas por músicos que fuesen clérigos o religiosos, pero como esto no se observase y se hiciese por negros y mulatos, *declaramos por irracional abuso y corruptela esta costumbre* y que no ha podido prescribir ni legitimarse contra la regla y constituciones que la prohíben y mandamos *que de aquí adelante no se permita que se canten ni por sacerdotes clérigos ni religiosos ni por otros cualesquiera* como ya de insinuación nuestra se ejecutó en la fiesta pasada de Nuestra Santa Madre *sino que haya de ser precisamente por las mis[mas] religiosas que es lo que edifica al pueblo encargándoles lo hagan con pausa y voz baja conforme a su profesión de manera que vayan las voces más con mortificación que con dar a*

32 Braccio, "Un inaudito", 270.

33 "Testimonio", AAC, MSJ, leg. 57, pp. 5-6, énfasis añadido. En el relato de la monja no hay referencia alguna a clérigos o religiosos encargados de los menesteres musicales para las funciones religiosas.

entender que miran a parecer bien palabras de la dicha Santa Madre el dicho su discurso de visita.[34]

Muy lejos de entender la trama de vínculos cooperativos y solidaridades que se habían establecido en la ciudad para sostener el decoro y la solemnidad de las funciones religiosas[35], para el obispo Zeballos representaban el desorden, el abuso y la relajación de las costumbres y atentaban contra la condición de reclusión de las monjas.

Desde el momento de la notificación de las admoniciones a las monjas, las fiestas permitidas fueron solo las de la Virgen del Carmen, la de san José, patrono de la casa, y la de santa Teresa, esta última a cargo del convento. En cuanto a la celebración de la Transverberación de Santa Teresa, conocida como la Fiesta del Dardo, el obispo Zeballos reclamó moderar el aparato, reduciendo los festejos a una misa cantada por el sacerdote encargado, "sin fuegos, chirimías ni clarines"[36], tal como era la costumbre. Tanto los fuegos de artificio como las chirimías y los clarines se utilizaban en las procesiones por el exterior, en claustros y patios, por su sonido intenso y penetrante, y eran, además, la demostración de júbilo que requería un tipo de celebración de características barrocas.

Para las fiestas de san José y santa Teresa, Zeballos permitió que se utilizaran arpas y rabeles antes y después de la misa. Por *rabeles* entendemos el uso de violines que, junto con las arpas, representan una sonoridad *ennoblecida*[37], propicia para el espacio sacro del templo. En estas dos celebraciones, las de san José y santa Teresa, solo se autorizaron veinticuatro velas en el altar en señal de mesura.

Una vez recibidas las indicaciones del obispo y luego de la deliberación comunitaria con sus hermanas, la priora realizó un escrito respondiendo en detalle a cada una de las indicaciones. En relación con la música en las celebraciones principales, la monja sostuvo:

34 "Testimonio", AAC, MSJ, leg. 57, pp. 23-24, énfasis añadidos.

35 La creación de una red de vínculos, préstamos e intercambios que permitiera sostener un modelo hispano de vida en la urbe se enmarca en tramas de relaciones como las que analiza Kathryn Burns, *Hábitos coloniales: los conventos y la economía espiritual del Cuzco* (IFEA, 2008).

36 "Testimonio", AAC, MSJ, leg. 57, p. 25. "[…] mandamos que la festividad del Dardo al Corazón de Nuestra Santa Madre, que ha venido concedido de nuevo, aunque el año pasado por la primera vez para darla a conocer, permitimos que se celebrase con toda pompa y celebridad, música y sermón, fuegos y repiques, *que en adelante no se hagan* y que se ejecuten solo con una misa cantada por el capellán sin fuegos, chirimías ni clarines". Énfasis añadido.

37 Pedrotti, *Pobres*, 100.

> Solo la [fiesta] de Nuestra Madre la hace el convento y este ordinariamente encomienda la misa precediendo el beneplácito del prelado a alguno de los prelados de las sagradas religiones y este suele traer o bien [sacerdotes] de su comunidad con escogidas voces y concordancia de ellas *o traen músicos que lo hagan* como sucede cuando se encomienda a los reverendos padres de la sagrada compañía *que por ser su canto como el nuestro usan de músicos que con más culto y reverencia solemnizan las festividades* como lo acostumbran en los conventos de todo este reino y en Madrid siendo la corte más soberana y en donde está toda la formalidad y observancia de todo lo bueno […] *en las Descalzas Reales recoletas hay la mejor música de toda la corte y no cantan las religiosas por no ser a propósito su canto para semejantes festividades que necesitan extraordinarios júbilos y alegrías*.[38]

En la réplica de la priora podemos inferir una clara intención de destacar, a todas luces, la solemnidad con que la música imbuía las principales fiestas, volviendo siempre sobre la presencia de músicos externos más entrenados que las propias monjas para la celebración. La madre María Antonia apelaba a las prácticas sostenidas en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, el cenobio más distinguido y reconocido de todo el reino, en donde sin duda se podría escuchar la música más excelsa interpretada por músicos contratados a tal fin[39]. La monja cordobesa esperaba dar mayor validez a su argumento señalando la emulación de las españolas en los confines del orbe católico.

Las carmelitas sostuvieron que la ausencia de músicos externos y la indicación del canto llano habían conducido a la "mortificación bastante del pueblo y muy poca concurrencia de fieles"[40]. El hecho de que las celebraciones se solemnizaran solo con el canto llano de las monjas iba en sentido contrario del aumento de las devociones de quienes participaban en los servicios[41].

Encontramos, así, un claro ejemplo de disciplinamiento del cuerpo y del espíritu, con la imposición de generar control sobre las emociones y los sentimientos de esta comunidad femenina. De acuerdo con Albornoz Vásquez y Argouse, "la 'insoportable disonancia' de los cuerpos (cuando se deplora 'pasivamente' insultante de otros) es una estrategia discursiva para mostrar cuánto se aprecia el orden

38 "Testimonio", AAC, MSJ, leg. 57, pp. 51-52, énfasis añadido.

39 Paulino Capdepón Verdú, "La capilla de música del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 37 (1997).

40 Citado en Bruno, *Historia*, 465.

41 Pedrotti, *Pobres*, 146.

de los cuerpos disciplinados"[42]. En este caso, la disciplina impuesta al cuerpo no remite a castigos corporales, sino a lograr la representación de un cuerpo cerrado, clausurado, sujeto al orden esperado. Cantar en canto llano, solas las monjas, reduciendo al máximo cualquier expresión de júbilo y ornamento, disciplina las voces y los cuerpos, reordena lo que se desquició con la irrupción de otros cuerpos y otras voces y, por ende, obtura el conflicto. La indicación es clara: se hace necesario aplacar cualquier manifestación de gozo y expresión de la voz y el cuerpo femenino para encajar en el imaginario colonial de la condición que corresponde a la monja. Todo esto implicaba reducir las emociones y los desbordes a la regla; no provocar disonancias en el canto, entendidas en el sentido de producir sonidos divergentes que pudieran producir fricciones. Las palabras de Alejandra Araya refuerzan esta idea:

> En el discurso colonial, las mujeres deben estar sujetas, encerradas, recatadas, recogidas en el espacio de sus propios cuerpos que las mantienen en descontrol y fragilidad constante, por lo que la gestualidad total de la mujer debe corresponder con un control de sí misma.[43]

En este sentido, voz, cuerpo y gesto aparecen entendidos como una totalidad conectada en el imaginario sociocultural.

Rebeldía y desacato: fiesta y música en el monasterio

Frente a la protesta presentada, Zeballos se decidió de manera irrevocable a imponer el control en el seno de la comunidad y a través de algunos artilugios engañosos sacó a la priora del convento y la recluyó, castigada por un año, en el monasterio de Santa Catalina de Sena, a tan solo 240 metros del de las descalzas; tampoco se le permitiría contacto con el exterior y no tendría voz ni voto por un bienio. La prohibición de la palabra como castigo fue práctica común en los ámbitos institucionales comunitarios, lo que implicaba nuevamente acallar la expresión personal y libre del propio pensamiento. Silenciar a la priora puede entenderse, de acuerdo

42 María Eugenia Albornoz Vásquez y Aude Argouse, "Mencionar y tratar el cuerpo. Indígenas, mujeres y categorías jurídicas: violencias del orden hispano colonial, Virreinato del Perú, s. XVII-XVIII", *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* 9 (2009).

43 Araya Espinoza, "La pureza", 82.

con el concepto postulado por Claire Guilhem bajo la expresión *devaluar el verbo femenino*[44], como un quitarle agencia a la dimensión discursiva de la mujer en el espacio público y privado, en muchas ocasiones invocando un estado de desvarío o locura de la enunciadora. En nuestro caso particular, María Antonia de Jesús no aparece signada como loca, pero sí como quien se atreve a desafiar y cuestionar la autoridad obispal. Por ello y para no contaminar el pensamiento de sus hermanas, debió ser separada de ellas, recluida y silenciada.

Con estas acciones, el prelado entendió que daba por zanjada la controversia, pero no contó con la fuerza y determinación del conjunto de monjas que permanecieron en el interior de la clausura. Una vez expulsada la priora, las descalzas dieron orden de hacer sonar las campanas ubicadas en lo alto de la espadaña del edificio de la iglesia, campanas que "tocaban a fuego y luego a plegaria un buen rato"[45]. La irrupción sonora de un elemento altamente codificado como las campanas[46] que tocaban *a fuego* debe haber alterado, sin duda, la plácida jornada cordobesa convirtiéndose en una inconfundible señal de apoyo a la monja descastada, así como de descontento general por las acciones del obispo. Su sonido atravesó la clausura, tornó público lo que hasta ese momento había estado replegado en el interior de los muros y estableció un vínculo de complicidad con el mundo/el siglo surgido desde los recintos de la prisión sacra.

Tocar a fuego no requiere mayor experticia, solo la fuerza para realizar el movimiento. Según el lenguaje de los toques de campana, consiste en batir el badajo ininterrumpidamente luego de un primer toque individual. El silencio se quiebra y el sonido es entendido como advertencia ante algún peligro que se aproxima. La decisión colectiva de las hermanas convocó a los vecinos y los reclamó como cómplices de la desesperada denuncia por la conducta improcedente, censuradora, del obispo. Con el batir de campanas se buscó el efecto del clamor; ante la proscripción de la palabra, se desbordó el grito, gritar mucho y gritar fuerte, para escandalizar con el sonido. Ana María Lorandi y Cora Bunster proponen analizar estas situaciones desde la perspectiva del "uso político que los actores contemporáneos le otorgan a los mentados 'episodios escandalosos', ya que sirven, sea

44 Claire Guilhem, "La Inquisición y la devaluación del verbo femenino", en *Inquisición española: poder político y control social*, ed. por Bartolomé Bennassar (Crítica, 1981), 171.

45 Bruno, *Historia*, 470.

46 Clara Bejarano Pellicer, "'A campana'".

como indicio o prueba, para incriminar"[47]. Más específicamente, para incriminar a los integrantes de la élite, que en este caso era una élite eclesiástica sostenida en el imaginario social de una comunidad fuertemente apegada al rito religioso. El sonido de las campanas como *episodio escandaloso* fue una denuncia sin ambages del poder patriarcal y la superioridad jerárquica. Un grupo enardecido de mujeres rompió el silencio y quebró los pesados muros de la clausura. Ante la imposibilidad de ser vistas, consiguieron ser oídas, con sonidos que comportaban un mensaje claro y rotundo.

En este sentido, interesa a este estudio destacar la relevancia particular otorgada al poder del sonido. Como sostiene Jacques Attali:

> Mucho más que los colores y las formas, los sonidos y su disposición conforman las sociedades. Con el ruido nació el desorden y su contrario: el mundo. Con la música nació el poder y su contrario: la subversión. *En el ruido se leen los códigos de la vida, las relaciones entre los hombres [y las mujeres]*. Clamores, melodía, disonancia, armonía; en la medida en que es conformado por el hombre mediante útiles específicos, en la medida en que invade el tiempo de los hombres, *en la medida en que es sonido, el ruido se vuelve fuente de proyecto y de poder.*[48]

Ana Mónica González Fasani, en su estudio particular sobre sucesos conflictivos y su atención desde el punto de vista de la narrativa historiográfica, presenta el siguiente panorama:

> La historia urbana ha puesto de relieve numerosos tipos de conflictos locales. Sin embargo, el análisis de los conflictos en el tema del clero regular y ámbito urbano constituye una cuestión en gran medida descuidada por la historiografía. Con todo, en la época que se estudia, la religión seguía siendo uno de los ejes de la vida social. Los problemas religiosos, políticos y sociales se entremezclaban y, a menudo, se confundían; esto permite que todo conflicto tenga diversos registros o niveles de lectura posibles. […] El conflicto sería una modalidad más del ejercicio del poder en una sociedad en la que el poder aparece repartido entre varias

47 Ana María Lorandi y Cora Bunster, *La pedagogía del miedo: los Borbones y el criollismo en el Cuzco, 1780-1790* (IFEA; Centro Bartolomé de Las Casas, 2013), 134.

48 Jacques Attali, *Ruidos*: *ensayo sobre la economía política de la música* (Siglo XXI, 1995), 15, énfasis añadidos.

> instancias que pueden competir entre sí, formando una constelación de jurisdicciones que a menudo se superponen.[49]

Todo el despliegue de la ira obispal por la desobediencia de las monjas y la respuesta suscitada podría entenderse a partir de la noción de *teatro* de E. P. Thompson, que Sofía Brizuela Molina recupera en cuanto "puesta en escena que se puede interpretar como la dramatización del poder mediante la cual se manifiestan abiertamente los rasgos de las relaciones de dominación para la visualización de los miembros de la sociedad"[50].

Una de las vías para el conocimiento de las razones por las cuales estas mujeres consagradas decidieron desafiar la autoridad obispal podemos encontrarla en las respuestas dadas a las inquisiciones a las que fueron sometidas. Se realizaron entrevistas a seis monjas[51], todas antiguas profesas que, justamente a causa de dicha situación, dominaban al detalle las constituciones que gobernaban sus claustros. Para sostener su desacato se apoyaron en la regla del Carmelo reformado de Teresa, en la cual declaraban que era su deseo vivir y morir, así como en la tradición y las costumbres de la casa que conocían desde tiempos remotos. Las monjas se opusieron a acatar las prohibiciones convencidas de que no correspondía ese despliegue de autoridad sobre ellas; y, posiblemente, la fuerza para sostener dicha decisión la haya constituido el haber permanecido unidas en su proceder. Los documentos iluminan esta idea en las palabras del promotor general fiscal del obispado, que las caracteriza, no sin particular saña, como "una *masa o gavilla indisoluble* que como cómplices y habituadas todas a la libertad *se coadunan para la resistencia*"[52].

49 González Fasani, "Autonomía", 74-75. El concepto de poder se relaciona aquí con la tradición foucaultiana del estudio del término entendido relacionalmente, distribuido y multiplicado en la trama social, institucional. Véase Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, vol. 1, *La voluntad de saber* (Siglo XXI, 2002).

50 Sofía Brizuela Molina, "'El mayor escarnio que en esta tierra ha habido': abuso de poder, persecución y violencia en torno a la fundación del Carmelo de Santafé de Bogotá (1597-1608)", *Fronteras de la Historia* 24, núm. 1 (2019): 23.

51 De acuerdo con las fuentes, las monjas consultadas durante la visita fueron sor Mariana de los Ángeles, María de San José, Josefa de la Presentación y Ana María del Carmen, todas de cincuenta años de hábito; Gerónima de la Encarnación, de cuarenta años de hábito, y la subpriora María de San José, de veintidós años de hábito. Véase "Testimonio", AAC, MSJ, leg. 57.

52 "Testimonio", AAC, MSJ, leg. 75, p. 129, énfasis añadido.

Sin embargo, y aun con el escándalo provocado por la encarnizada controversia entre las claustradas y su pastor, la reclusión y silenciamiento de la priora logró devolver la calma a la ciudad mediterránea. En 1738, María Antonia de Jesús regresó al cenobio y fue elegida priora, nuevamente, por la unanimidad del voto de sus hermanas. La monja se desempeñó en este puesto y luego pasó a ocupar el cargo de clavaria[53], tal como lo testimonian las fuentes consultadas.

La voz (y el cuerpo) de las mujeres: un asunto de varones

Las decisiones en cuanto al tipo de canto que debían interpretar las claustradas atraviesan distintos estadios: el canto de órgano se impone como necesidad en los inicios de la fundación para solemnizar las fiestas; luego, Torres suspende su ejecución y Gutiérrez de Zeballos, finalmente, la prohíbe. En todos los casos son varones los que deciden y legislan sobre la voz y el canto de las mujeres.

¿Por qué se exige el canto llano y se prohíbe la polifonía? ¿Es una razón musical o involucra también una cuestión de género? ¿La prohibición hace alusión a la habilidad musical de las monjas o solo se busca evitar la presencia de los esclavos músicos? ¿Se trata de lo que se canta o de quién puede o debe cantarlo? ¿Tendrá la música un poder tan absoluto?

En la constitución del monacato occidental, las órdenes femeninas son las segundas en aparición luego de las masculinas y dependen en muchos sentidos de estas últimas. En caso de no contar con una casa de la orden masculina con cierta proximidad a la fundación de una femenina, los encargados de esta tutela serán los obispos y demás sacerdotes del clero secular y, como podemos entender en este caso particular, los integrantes de la Compañía de Jesús harán lo propio con las funciones cultuales y la confesión de las carmelitas. El objetivo es mantener una vigilancia permanente sobre este consorcio de mujeres.

La prohibición del obispo Zeballos es extrema: ni esclavos negros ni clérigos, solo la voz de las monjas para que el canto refleje claramente su condición. El principal argumento que la priora esgrime para discutir la interdicción es que la falta de estas manifestaciones musicales (con intervención de músicos externos)

53 Entre los distintos roles que desempeñan las monjas para la conducción de un convento, el de las clavarias consiste en formar parte del cortejo que secunda a la priora en sus decisiones, además de estar a cargo de custodiar las llaves de la casa.

atenta contra la participación de los fieles en las situaciones festivas, lo que redunda siempre en el aumento de las devociones piadosas. La prohibición del canto polifónico en los conventos femeninos está directamente asociada a la condición de género de las monjas y no precisamente a sus habilidades musicales. La mujer, concebida como una menor jurídica, no debe levantar la voz, sino permanecer callada y encerrada, llana, plana, respetuosa a pie juntillas de las imposiciones masculinas. La entonación de los servicios litúrgicos en canto llano aseguraría, según el prelado, la sujeción a una sola voluntad, una sola línea melódica, una voz colectiva, solemne y dócil que, uniendo sus espíritus, las condujera a la rectitud.

La utilización de música polifónica en los ámbitos sacros tiene una larga historia y está asociada a los momentos de celebración. Como lo expresa Gustavo Sánchez en referencia al canto en un monasterio español de jerónimas: "a mayor solemnidad, mayor participación cantada"[54], lo que en música se traduce como mayor adorno del canto, más voces y mayor complejidad en su factura, *ergo*, utilización de la polifonía. En el mismo sentido lo reclamaba la madre María Antonia de Jesús en su texto al obispo: "semejantes festividades […] necesitan extraordinarios júbilos y alegrías"[55].

El aumento en la solemnidad correspondía asimismo a la presencia de instrumentos durante el ritual y esto solo podía llevarse adelante con la participación de músicos externos. Los documentos nos dejan algunas pistas al respecto: los músicos negros y mulatos llegaban al convento con *arpas y otros instrumentos*. En la música religiosa, prescripta celosamente para todo el universo católico, la presencia de varias personas, con arpas y otros instrumentos, supone, a inicios del siglo XVIII, probablemente la interpretación de música polifónica para adornar el culto, lo que se ajusta a la búsqueda de engrandecimiento del boato de la celebración. Pero en Córdoba del Tucumán y para las descalzas esta posibilidad había sido prohibida.

Para cerrar este apartado apelo a las palabras de Ana Mónica González Fasani que resumen la postura contestaria de las monjas en el conflicto:

> Afirmándose en sus constituciones, las monjas defendieron su derecho a la toma de decisiones, el mismo que habían conocido desde que tomaron el hábito. Sin

54 Gustavo Sánchez, "La música en los monasterios de monjas jerónimas a la luz de las actas generales de la orden", en *La clausura femenina en el mundo hispánico: una fidelidad secular*, coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Escurialenses, 2011), 2: 951.

55 "Testimonio", AAC, MSJ, leg. 57, p. 52.

lugar a dudas, el vivir juntas en el espacio cerrado de la clausura les había permitido adquirir una fuerte conciencia de grupo, sobre todo, para aquellos asuntos que las amenazaban como colectivo y, en consecuencia, reivindicaban todo aquello que estimaban parte inseparable del estado que habían elegido.[56]

Reflexiones finales

Este trabajo se inscribe en las corrientes de estudio que proponen un cambio en las perspectivas de análisis predominantes utilizadas por la musicología histórica desde sus inicios. El descentramiento está asociado al estudio de comunidades periféricas frente a los grandes centros e instituciones hegemónicas. En este caso Córdoba del Tucumán, doblemente periférica, del Virreinato del Perú y de la metrópoli española. La institución elegida para el trabajo también representa un descentramiento de los estudios tradicionales, en los que la mira está puesta en el repertorio polifónico de las grandes catedrales y en sus capillas de música. En nuestro caso, un monasterio femenino en el que se privilegia el canto llano y se prohíbe la contratación de músicos externos para no exagerar el uso de la polifonía, aun en las fiestas principales. El sujeto histórico, por otra parte, también aparece como marginal: un colectivo de mujeres claustradas en el temprano siglo XVIII, que se precian de sus poderes domésticos, firmes en sus convicciones para desafiar la autoridad masculina y, *haciendo oír su voz*, sobresaltar la paz cotidiana de una pequeña ciudad mediterránea y trascender la clausura monacal.

La voluntad del obispo, que pugnaba por unificar a las mujeres en el sonido del canto llano y su práctica, en un intento por imponerles una férrea sujeción al orden, no tuvo el éxito esperado. A pesar de las admoniciones, las monjas quisieron seguir *sonando* polifónicas, reclamando autonomía y libertad para decidir sobre sus vidas, en un consorcio de mujeres varias y distintas, dueñas de un espacio en el que convivían más mundos de los que se esperaba: monjas, educandas, donadas, mulatas, esclavos músicos con arpas y rabeles.

Hacer sonar las campanas comportaba una trama de significados en el ámbito de una pequeña ciudad colonial. Al mismo tiempo, posibilitaba una proyección de la señal sonora de mayor envergadura por su posición en la altura (la espadaña) y, por la intensidad del sonido, ponía esas vibraciones en el centro de la atención

56 González Fasani, "Autonomía", 88.

urbana, señalando fuertemente a las emisoras del mensaje, lo que las investía de un cierto poder, no por efímero menos contundente.

La eficacia del mensaje sonoro se manifestó en toda su potencia y resultó la vía más apta para la expresión de la resistencia de unas mujeres cuya palabra había sido cercenada por varones que intentaron ejercer un estricto control sobre sus cuerpos, sus voces y sus vidas.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos

AAC (Archivo Arzobispal de Córdoba, Córdoba, Argentina).
MSJ (Monasterio de San José).

AMSJ (Archivo del Monasterio de San José, Córdoba, Argentina).

Impresos

Carmelitas Descalzas. *Regla primitiva y constituciones de las Monjas Descalças de la Orden de Nuestra Señora la Virgen María del Monte Carmelo.* Poitiers: Imprenta de Henri Oudin, 1888.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana.* T. 2, *Que contiene la letra* C. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1729.

Santa Teresa de Jesús. *Modo de visitar los conventos.* 1576. En *Escritos de santa Teresa,* t. 1, 293-300. Madrid: M. Rivadeneyra, 1861.

Fuentes secundarias

Albornoz Vásquez, María Eugenia y Aude Argouse. "Mencionar y tratar el cuerpo. Indígenas, mujeres y categorías jurídicas: violencias del orden hispano colonial, Virreinato del Perú, s. XVII-XVIII". *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* 9 (2009). https://doi.org/10.4000/nuevomundo.53163

Araya Espinoza, Alejandra. "La pureza y la carne: el cuerpo de las mujeres en el imaginario político de la sociedad colonial". *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 8, núm. 1 (2004): 67-90. https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/138367/La-pureza-y-la-carne-Revista-de-Historia-Social-y-de-las-mentalidades.pdf?sequence=1

Attali, Jacques. *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI, 1995.

Bejarano Pellicer, Clara. "'A campana tañida': la percusión en el paisaje sonoro en la vida conventual femenina española de los siglos XVII y XVIII". *Hispania Sacra* 73, núm. 148 (2021): 483-495. https://doi.org/10.3989/hs.2021.037

Braccio, Gabriela. "Una gavilla indisoluble: las teresas en Córdoba (siglo XVIII)". En *Colonia y siglo XIX.* T. 1 de *Historia de las mujeres en la Argentina, Colonia y siglo XIX*, dirigido por Fernanda Gil Lozano, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Ini, 153-172. Taurus, 2000.

Braccio, Gabriela. "Un inaudito atrevimiento". *Revista Andina* 12, núm. 2 (1998): 267-304. https://biblat.unam.mx/es/revista/revista-andina/articulo/un-inaudito-atrevimiento

Brizuela Molina, Sofía. "'El mayor escarnio que en esta tierra ha habido': abuso de poder, persecución y violencia en torno a la fundación del Carmelo de Santafé de Bogotá (1597-1608)". *Fronteras de la Historia* 24, núm. 1 (2019): 8-34. http://doi.org/10.22380/20274688.523

Bruno, Cayetano. *Historia de la Iglesia en la Argentina.* Vol. 4, *1686-1740*. Don Bosco, 1966.

Burns, Kathryn. *Hábitos coloniales: los conventos y la economía espiritual del Cuzco*. IFEA, 2008. https://books.openedition.org/ifea/5951

Capdepón Verdú, Paulino. "La capilla de música del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 37 (1997): 215-226. https://works.hcommons.org/records/swh5m-a5a23

Carter, Tim. "El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana". En *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, editado por Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, 53-66. Universidad de Valencia, 2005.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Vol. 1, *La voluntad de saber*. Siglo XXI, 2002.

González Fasani, Ana Mónica. "Autonomía capitular o intervención episcopal: el Carmelo cordobés en las primeras décadas revolucionarias". En *Definir al otro: el Río de la Plata en tiempos de cambio (1776-1820)*, compilado por Marcela Viviana Tejerina,175-214. Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2012.

González Fasani, Ana Mónica. "Religión y sociedad: las carmelitas de Córdoba del Tucumán en el periodo hispánico (1628-1820)". Tesis de doctorado, Universidad del Salvador, 2015.

Guilhem, Claire. "La inquisición y la devaluación del verbo femenino". En *Inquisición española: poder político y control social*, editado por Bartolomé Bennassar, 171-207. Crítica, 1981.

Lavrin, Asunción. *Las esposas de Cristo: la vida conventual en la Nueva España*. FCE, 2016.

Levi, Giovanni. *La herencia inmaterial: historia de un exorcista piamontés del siglo XVII*. Nerea, 1990.

Lorandi, Ana María y Cora Virginia Bunster. *La pedagogía del miedo: los Borbones y el criollismo en el Cuzco, 1780-1790*. IFEA; Centro Bartolomé de Las Casas, 2013.

Loreto López, Rosalva. "Los conventos femeninos y la civilidad urbana en la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII". Tesis de doctorado, El Colegio de México, 1995.

Mazuela-Anguita, Ascensión. "Música conventual para ceremonias urbanas del mundo hispánico a inicios de la Edad Moderna". *Hoquet* 20, núm. 10 (2022): 3-30. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8454831

Pedrotti, Clarisa. *Pobres, negros y esclavos: música religiosa en Córdoba del Tucumán (1699-1840)*. Brujas, 2017.

Ramos López, Pilar. "Tradiciones y traducciones: la práctica musical femenina en *De institutione feminae christianae* (1524), de Juan Luis Vives". *Cuadernos del Cemyr* 23 (2015): 85-103. https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/4201/CC_23_%282015%29_05.pdf

Restiffo, Marisa. "De la música al poder: los oficios musicales como estrategia de ascenso político en el monasterio de Santa Catalina de Sena (Córdoba, siglo XVIII)". *Revista Argentina de Musicología* 19 (2018): 153-173. https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/268

Sánchez, Gustavo. "La música en los monasterios de monjas jerónimas a la luz de las actas generales de la orden". En *La clausura femenina en el mundo hispánico: una fidelidad secular*, coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 945-958. Vol. 2. Escurialenses, 2011.

Strohm, Reinhardt. *Music in Late Medieval Bruges*. Clarendon, 1990.

Vega García-Ferrer, María Julieta. *La música en los conventos femeninos de clausura en Granada*. Universidad de Granada, 2005.